

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA Y LO OMINOSO

Dobrosława Pazder
Freie Universität, Berlín

RESUMEN

El concepto freudiano de *Das Unheimliche*, «lo ominoso», también conocido en español como «lo siniestro», es un fenómeno complejo del inconsciente de la psique humana. Comprende el inquietante momento de inseguridad al ver la inesperada metamorfosis de lo familiar y conocido en otra cosa. Este fenómeno no solo se evidencia en la vida real, sino también con mucha frecuencia en el arte y la literatura. Un escritor cuya creación ofrece un excelente ejemplo para estudiar la presencia de las teorías freudianas, en especial la de lo ominoso en la literatura, es el autor vanguardista español Ramón Gómez de la Serna. El escritor usó a menudo la técnica de impresión de lo siniestro en las novelas de la nebulosa: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947).

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna, las novelas de la nebulosa, lo ominoso, lo siniestro, Sigmund Freud.

ABSTRACT

«The novels of the nebula and the uncanny». The Freudian concept of the uncanny is a phenomenon as complex as interesting of the unconscious of the human psyche which comprises the disturbing moment of insecurity of seeing the unexpected metamorphosis of the familiar and known to the unknown. This phenomenon is evident not only in real life, but very often in art and literature. A writer whose creation provides an excellent example for the presence of Freud's theories, especially the uncanny in the literature, is the avant-garde Spanish author Ramón Gómez de la Serna. The writer often used the impression of uncanny; a trend that stands in the novels of the nebula, which are rich in uncanny themes: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) and *El hombre perdido* (1947).

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna, the novels of the nebula, the uncanny, the sinister, Sigmund Freud.

Sin exageración se puede entender el concepto de lo ominoso, profundamente analizado por Sigmund Freud, sobre todo en su ensayo *Lo ominoso*, de 1919, como un aspecto significativo y particular de la teoría del psicoanálisis y, al mismo tiempo, como un fenómeno tan complejo como interesante del inconsciente de la psique humana. Esta sensación, parecida a la angustia, espanto o choque, está normalmente



producida por una imprevista alteración o una inesperada transformación de algo bien conocido y familiar, causada por el retorno repentino de las primitivas creencias superadas o por complejos infantiles reprimidos.

Merece la pena reparar en que ese fenómeno no solo se evidencia en la vida real, sino también con mucha frecuencia en el arte a lo largo de los siglos, lo que sugiere que la impresión de lo siniestro es un elemento natural, fijo y presente en la cultura y psique humana. Sin lugar a dudas, en la literatura se pueden encontrar incontables ejemplos de motivos ominosos, lo que abre diferentes perspectivas para emprender un análisis.

Un escritor cuya creación ofrece un excelente ejemplo para estudiar la presencia y la significación de las teorías freudianas y en especial de lo ominoso es el vanguardista español Ramón Gómez de la Serna. En su obra se evidencian numerosas reminiscencias de las ideas del psicoanalista austriaco y en particular de *Das Unheimliche* (1919).

Una etapa de su obra que especialmente merece estar asociada con el fenómeno de «lo ominoso» son las «novelas de la nebulosa», cuya particularidad consiste entre otras en su forma fragmentaria, en su atmósfera onírica y en la presencia de numerosos elementos que se pueden considerar siniestros.

Cabe destacar que no existen muchas publicaciones sobre «lo ominoso» en la obra del escritor vanguardista. Esto es atribuible al fenómeno de la incompreensión de su persona y producción literaria y al hecho de que la utilización de motivos siniestros no constituye un tema central asociado al autor. Sin embargo, no se puede pasar por alto la importancia de estudios que aclaran los aspectos y la significación de la obra de Ramón Gómez de la Serna tomando en cuenta el uso de los motivos ominosos: *Retrato de Ramón*, de Luis Granjel (1963); *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, de José Camón Aznar (1972); *A labyrinth of imagery*, de Miguel Gonzalez-Gerth (1986); *Ramón y el arte de matar*, de José Asenjo (1992); y *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, de Rafael Cabañas (2001).

A partir de aquí se explicará brevemente la teoría de lo ominoso de Sigmund Freud y se localizará en las novelas de la nebulosa tomando ejemplos de *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947), con la finalidad de confirmar que los motivos siniestros constituyen un importante elemento en la concepción de sus novelas.

EL CONCEPTO DE LO OMINOSO

Sigmund Freud (1856-1939) es con toda seguridad uno de los personajes más relevantes del siglo XX, su pensamiento sigue marcando las ciencias humanas, la medicina, el arte y la cultura de masas. Uno de los legados más importantes de Freud, como es muy conocido, es su teoría sobre el psicoanálisis. De forma muy resumida, se suele entender por psicoanálisis lo siguiente:

Es un método de investigación que consiste esencialmente en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños,



fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación. La interpretación psicoanalítica puede extenderse también a producciones humanas para las que no se dispone de asociaciones libres. También se refiere a un método psicoterápico basado en esta investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. En este sentido se utiliza la palabra psicoanálisis como sinónimo de cura psicoanalítica; ejemplo, emprender un psicoanálisis (o un análisis). Por fin el psicoanálisis es un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento¹.

En el ámbito del psicoanálisis Sigmund Freud construyó muchos conceptos significantes relacionados entre sí, por eso, para comprender mejor el concepto de «lo ominoso» es importante exponer previamente la teoría elemental del inconsciente y del yo, explicadas en el libro *El yo y el ello* (*Das ich und das Es*), publicado en 1923.

El científico supone la existencia de tres instancias del aparato psíquico humano, es decir, el yo, el ello y el superyó (este último también conocido como el yo ideal o el ideal del yo). El yo está definido por Freud como la reunión de todos los procesos mentales de una persona². Este mecanismo psíquico es responsable tanto de la recepción de las impresiones externas como de la percepción de los sentimientos internos. Otra función importante es la posible represión (*Verdrängung*) de estas sensaciones; también en forma de censura en los sueños (*Traumzensur*). Todas las impresiones reprimidas se encuentran en la esfera del inconsciente de la psique, aunque no todo lo inconsciente del aparato psíquico humano es efecto de la represión ejecutada por el yo. El ello representa, según Freud, la parte inconsciente del yo (*das Unpersönliche und Naturnotwendige in unserem Wesen*³), o dicho de otro modo, el yo es una parte del ello que fue modificada por los influjos del mundo exterior. Mientras el yo se ocupa de las impresiones internas y externas recibidas, analizadas por la razón, el ello es el centro del principio del placer, gestionado por las pulsiones (*Triebe*), comparables hasta cierto punto a los instintos, pero de carácter mucho más complejo. Su existencia y manera de funcionar son según Freud esenciales para entender lo inconsciente de la psique humana.

Hay que subrayar que las dos centrales pulsiones: la sexual y la destructiva, también llamadas pulsión de vida y pulsión de muerte, son contradictorias entre sí. Mientras la primera intenta mantener la vida para reunir los elementos vitales dispersos, la segunda se ocupa de transformar lo orgánico vivo en lo inanimado, así que las dos pulsiones están en una lucha continua. Freud observa con atención el estrecho vínculo, recurrente también en el arte, entre los sentimientos de amor y

¹ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 316-319.

² Cf. Freud, 1947: 243.

³ Cf. ibíd.: 251.



odio, que atribuye al constante combate y compromiso entre las pulsiones de vida y de muerte⁴.

Entre estos dos elementos de la psique humana, de carácter y función tan diversos como el yo y el ello, existe un tipo de mediador o enlace, que el científico austriaco ha llamado el superyó. Este yo ideal tiene su origen en el complejo de Edipo de la infancia, que con el tiempo se transforma en la conciencia y mecanismo de control sobre el yo, así como también en la fuente de los inconscientes sentimientos de culpabilidad.

Simplificando esta teoría de Sigmund Freud, se puede entender el ello, como lo amoral en la psique humana dirigido por las pulsiones sexual y destructiva; el yo, como el elemento pretendiente a lo moral; y el superyó, como una instancia ambivalente, la que por un lado se puede llamar hiper-moral, pero por otro es capaz de castigar al yo de modo muy cruel.

Teniendo en cuenta esta simple explicación se puede pasar al ensayo *Das Unheimliche*, de 1919, un destacable texto de Sigmund Freud, como anota Richard Gray: «This essay provides a brilliant example —perhaps the most stunning one in all of Freud's works— of the intertwining of psychoanalysis with another discipline: here, literary criticism [...]. He is concerned with literary reception»⁵.

El mismo concepto de lo siniestro es una teoría interesante y compleja que se basa principalmente en lo antes mencionado inconsciente. Según Freud, lo ominoso pertenece al orden de lo terrorífico y crea angustia y horror, referidos a la transformación de algo conocido y familiar⁶. Esas consideraciones llevan a esta pregunta clave: «¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?»⁷.

De acuerdo con el psicoanalista y su visión de lo siniestro, se pueden distinguir dos tipos: el referido a las superadas creencias primitivas y el perteneciente a los complejos infantiles reprimidos. El primer grupo se concentra en los sentimientos reprimidos que retornan. No se trata en este caso de nada nuevo o ajeno, sino de algo familiar, algo ya conocido, pero enajenado por el proceso de la represión⁸. Un descubrimiento importante es la coincidencia de la antigua concepción del mundo del animismo, caracterizado por la supuesta existencia de los espíritus, omnipotencia del pensamiento y la magia⁹. A esto se le une todo lo relacionado con la muerte, pareciendo ominoso a muchas personas, lo que Freud llama «la angustia primitiva

⁴ Cf. *ibíd*: 268-269

⁵ Cf. Gray, 2012: 3. Vale la pena mencionar también las siguientes palabras de Richard Gray: «The uncanny is something *fearful* and *frightening*, and as such it has been neglected in the history of aesthetics. But Modernism marks a turn in aesthetics in general toward a fascination with the ugly, the grotesque: a kind of *negative* aesthetics. Freud's essay makes a contribution to this supplement to the aesthetics of the *beautiful* by examining what we might call the aesthetics of the *fearful*, the aesthetics of anxiety».

⁶ Cf. Freud, 1975: 219.

⁷ Cf. *ibíd*.

⁸ Cf. *ibíd*: 241.

⁹ Cf. *ibíd*: 220.



frente al muerto [...]. El muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevarse el consigo para que lo acompañe en su nueva existencia»¹⁰.

A los fenómenos ominosos del primitivo se le agrega, según el científico, la incertidumbre intelectual en torno a la duda de que algo es inanimado o inerte. Así inquieta en alto grado una significativa semejanza de lo inanimado con lo vivo¹¹, por lo que la impresión de lo siniestro procede fácilmente de objetos parecidos a seres humanos, entre los cuales se encuentran figuras de cera, muñecas automáticas o autómatas de ingeniosa construcción¹².

Otro ejemplo de los motivos causantes de la sensación de lo siniestro es la casualidad, que a veces da impresión de lo fatal o inevitable, sobre todo cuando se la relaciona con los presentimientos cumplidos, lo que Sigmund Freud llama omnipotencia del pensamiento, que se debe a la antigua concepción del mundo del animismo¹³. También se refiere a la angustia que procede de la presencia de otra persona, en caso de exteriorización de sus fuerzas totalmente insospechadas¹⁴.

Además, el psicoanalista demuestra que lo siniestro se produce cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando se vuelve real algo que se consideraba fantástico¹⁵, lo que a menudo se relaciona con la problemática de los sueños.

Todos los casos mencionados se derivan, según Freud, de las creencias de nuestros ancestros primitivos:

Hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida ocurre algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso¹⁶.

El otro tipo de lo siniestro es lo producido por los complejos infantiles reprimidos, reanimados por una impresión, por lo que el científico entiende sobre todo el exponente del complejo de castración que se expresa de formas diversas. Primero, en el ensayo se tematiza la importancia de los ojos y el miedo de perderlos. Según las experiencias psicoanalistas, «dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que de cualquier otro órgano»¹⁷.

Freud refuerza la teoría vinculándola al complejo de castración cuando dice que «tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento

¹⁰ Cf. *ibíd.*: 241.

¹¹ Cf. *ibíd.*: 233.

¹² Cf. Freud, 1975: 227.

¹³ Cf. *ibíd.*: 240.

¹⁴ Cf. *ibíd.*: 243.

¹⁵ Cf. *ibíd.*

¹⁶ Cf. *ibíd.*: 247.

¹⁷ Cf. *ibíd.*: 231.



particularmente intenso y oscuro, y es ese sentimiento el que presta eco a la representación de perder otros órganos»¹⁸.

Además le parece natural que la angustia vinculada al potencial daño del ojo, un órgano enormemente importante, es consecuentemente una angustia especialmente profunda. Análogamente, el autor del ensayo aclara muy ominosa la idea de los miembros seccionados, como por ejemplo una cabeza cortada, y subraya que la actividad autónoma de los órganos todavía aumenta esta impresión, como en el caso de los pies que danzan solos¹⁹.

El tercer ejemplo de los complejos infantiles reprimidos del que se ocupa Sigmund Freud es el causado por el fenómeno del doble, lo que explica del siguiente modo:

En todas sus gradaciones y plasmaciones [...] la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas, el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra [...], la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio —o sea, duplicación, permutación del yo²⁰.

Según el científico, la simbología del doble es muy compleja y abarca, entre otras, la idea del alma inmortal, la castración mediante duplicación, un anuncio de la muerte o la conciencia moral²¹.

A pesar de todo hay que tener en cuenta que lo ominoso tiene su origen en lo inconsciente siendo superado o reprimido por el yo conforme al esquema mencionado en los párrafos anteriores. En palabras de Freud, «las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos»²².

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Ramón Gómez de la Serna presentó su visión de la novela de forma extensa en el ensayo *Novelismo*, de 1931, donde se ocupó de la relación de la novela con la realidad y la libertad, lo que es un rasgo importante de su creación. Expresó entonces el deseo de crear novelas libres, fabricar mundos inalcanzables; o como él mismo dice: «La novela para mí, desde hace muchos años, ha sido este súper-realismo, esta suposición atestiguada de la libertad en la tierra»²³.

¹⁸ Cf. *ibíd.*

¹⁹ Cf. Freud, 1975: 243.

²⁰ Cf. *ibíd.*: 234-235.

²¹ Cf. *ibíd.*: 235.

²² Cf. *ibíd.*: 248.

²³ Cf. Asenjo, 1992: 65.



El autor intentó ofrecer a sus lectores las situaciones y libertades con las que se sueña y que se desean. Imposibles en el mundo real, la novela para él goza de un ambiente de impunidad, donde se pueden cumplir los deseos irrealizables²⁴.

Sin embargo, en 1947, en el prólogo de la obra *El hombre perdido*, Gómez de la Serna introdujo otra declaración al respecto. El autor presentó su idea nueva, más madura y experimental de la novela. Con toda seguridad las novelas de la nebulosa, en las que incluye *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947), forman una etapa muy importante en la creación de Ramón Gómez de la Serna. Estas obras constituyen pasos significantes en su trayectoria con el objetivo de crear una novela nueva, vanguardista y, como subraya María José Flores, abierta y fragmentaria, ambigua e incongruente a la vez²⁵.

En el prólogo de *El hombre perdido* declara concretamente su visión de las novelas de la nebulosa. Todo lo real en el mundo le irrita y le parece fatalmente irreal, solo *una máscara falsa de otra realidad*. Gómez de la Serna manifiesta su intención de escribir cosas aparentemente sin sentido, creyendo que se puede encontrar en ellas más sentido que en las consideradas tradicionalmente razonables, lo que forma el punto de partida de su nueva idea. A diferencia del sentido, que según Ramón solo lleva a la desorganización y locura, en el caos (que para él es tanto una característica de la época como un fenómeno eterno de nuestro mundo) el escritor es como un médium que pone en contacto la vida y la muerte. La vida le parece merecer algo más que solamente estar reproducida, lleva a la sorpresa continua. Siempre es *otra cosa* de lo que se piensa de ella. Mientras nada es lo que es o lo que parece ser, Gómez de la Serna ve su función como escritor en *plastificar lo que de sueño de la realidad hay en la realidad*. El autor describe al hombre como alguien perdido por su propia voluntad, que no quiere creer en lo convencional, que evita la lógica y la regularidad de la vida. El escritor trata también el tema de la percepción de la novela, que observa como *la antología de lo imposible*, un manual para aprovechar la vida, incluso la compara con el Cosmos, la novela escrita por Dios. Sus novelas de la nebulosa sirven *para detener y calmar la muerte* y están escritas en un estado que Gómez de la Serna llama *nebulítico*²⁶. José Camón Aznar, ocupándose de la estética de la nebulosa, la caracteriza del siguiente modo:

Falta de arquitectura, esa carencia de rígido organismo que no es un defecto, sino una cualidad muy deliberadamente buscada por Ramón y hasta podemos decir que la única congruente con su estética. Cada cosa, cada persona, cada pasión y aun cada idea no tienen una delimitación precisa. Se coordinan, se unifican, tienen planos contradictorios²⁷.

²⁴ Cf. Soldevila, 2000: 29.

²⁵ Cf. Flores, 1998: 149.

²⁶ Todas las citas en este párrafo proceden del *Prólogo a las novelas de la nebulosa*, de Gómez de la Serna, de 1962.

²⁷ Cf. Camón Aznar, 1972: 302.



Considerando el sentimiento que despiertan por su estilo, las novelas de la nebulosa de Ramón Gómez de la Serna se pueden relacionar a menudo con el concepto de *Das Unheimliche*. Como escribe Domingo Ródenas, para el escritor

[...] la novela tiene la obligación de arrancar la máscara de lo que se da por norma y dejar a la luz lo incongruente y desgarrado que late debajo. Mostrar la cara oculta, el lado ignoto, en sombra, de la experiencia, sórdido, ominoso o deprimente, porque conviene no olvidar que es el novelista el que enseña a aprovecharse de la vida antes de morir y para ello la novela debe ser la antología de lo imposible. El único realismo propugnado no está en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, sino que ha de radicar en otra realidad, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*²⁸.

LOS REFLEJOS FREUDIANOS EN LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

No cabe la menor duda de que no se puede desarrollar el tema de lo ominoso en la obra de Ramón Gómez de la Serna sin analizar antes, brevemente, las relaciones entre el autor español y las teorías de Sigmund Freud.

Vale la pena reparar en que los ensayos del psicoanalista austriaco fueron publicados ya al inicio del siglo xx²⁹. Sus ideas podían ser más o menos conocidas por el escritor madrileño. Así, Rafael Cabañas en su libro *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, de 2002, se ocupa de subrayar que la época en que fueron escritas las primeras novelas de la nebulosa (1921-1923) coincide con el periodo de introducción de la obra de Sigmund Freud en España y, por lo tanto, con el inicio del conocimiento del psicoanálisis³⁰. Las ideas de Freud fueron introducidas en España relativamente pronto, gracias al gran apoyo de José Ortega y Gasset, quien desde 1911 escribió artículos sobre el psicoanálisis. El filósofo promovió una mayor integración de España en Europa, contribuyendo al conocimiento de las nuevas corrientes de la ciencia europea, sobre todo cuando se trataba de una teoría tan innovadora como la de Sigmund Freud³¹.

Pero Gómez de la Serna conoce la cultura europea desde muy pronto. Las teorías del psicoanalista no le fueron ajenas desde la época de sus primeros encuentros con París. Ramón Gómez de la Serna, más tarde, hace una referencia a Freud en el *Prólogo a la nueva edición* de su libro *El Doctor Inverosímil*, en 1940, donde explica en qué grado fue innovador el contenido de la novela publicada por la primera vez en 1914:

²⁸ Cf. Ródenas, 2005: 34.

²⁹ Por ejemplo: *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* en 1910, *Lo Ominoso* en 1919 o *El yo y el ello* en 1923.

³⁰ Cf. *Boletín RAMÓN* núm. 4, p. 77.

³¹ Cf. Knapp, 2008: 25.



No se conocía aun en España —fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán— el nombre y la doctrina de Freud. [...] Al releer ahora en pruebas esta nueva edición de mi libro lo que me ha hecho verdadero efecto es pensar que en 1914 tuviese el atrevimiento de mis psicoanálisis cuando no los escudaba ni los había precedido prueba de autoridad ninguna, pues hasta el final de la guerra y en la valija diplomática no recibe el editor Ruiz Castillo las obras del doctor Freud, inexistentes en las librerías españolas. Toda la obra fue hecha en ese estado de sonambulismo y de precursión que satisfacen al artista cuando aparece algo que le trae sorpresa, originalidad, conciencia pura de invención. [...] pido que se tenga en cuenta ese fenómeno para que todos aprecien lo que significa este libro que pre descubrió lo que ahora parece que redescubre³².

En resumen, la novela describe en numerosos, aunque muy breves, capítulos los casos del doctor Vivar, un médico aficionado a métodos inusuales y extraordinarios, que se pueden entender por una forma del psicoanálisis³³. Un ejemplo puede ser el caso de la mancha en el ojo de un paciente, de la que el doctor opina que se trata de una pequeña araña que está verdaderamente en la psique, y no en el ojo del hombre, lo que explica del siguiente modo: «Usted ha perseguido una vez una araña, o en el sueño de la calentura ha visto arañas y le ha quedado la obsesión y el temor de la araña debe usted matar todas las arañas que encuentre en su casa, sin miedo, con decisión, dando fuerza a sus nervios»³⁴.

Así, como en prácticamente todos sus casos, el doctor reemplaza una operación mecánica aconsejada por otros médicos por un tratamiento basado en la psicología del paciente. La novela ofrece muchos casos similares de un análisis psicológico, siempre descubriendo inusuales relaciones entre las enfermedades y sus causas.

Parece paradójico que el autor que se considerase el precursor del psicoanálisis, al tiempo mostraba una actitud decididamente crítica ante los psiquiatras y psicoanalistas. Un ejemplo ilustrativo es el capítulo XLV de *¡Rebeca!* Aquí el protagonista Luis consulta a un psiquiatra a petición de su familia, preocupada por su obsesión con Rebeca. El médico le pide que le cuente algunas cosas de su niñez para descubrir sus deseos reprimidos³⁵. Luis, por diversión, le cuenta el recuerdo de un verano pasado en la finca de unos amigos de sus padres y del melonar al que iban a beber las ovejas, donde se acuerda particularmente de una. Eso le basta al psicoanalista para diagnosticarle el complejo de los pastores³⁶.

La evidente pero sutil ironía de Ramón Gómez de la Serna realizada en *¡Rebeca!* se transforma en una crítica más seria y reprochable en *El hombre perdido*, donde el protagonista visita el llamado Palacio del Psicoanálisis. Al salir declara

³² Cf. Ramón Gómez de la Serna, 2000: 71-72.

³³ Como dice José Camón Aznar: «Este doctor toma el pulso no solo a los enfermos, sino a las lecturas, a las miradas, a los objetos que rodean al enfermo». En Camón Aznar, 1972: 306.

³⁴ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 211-212.

³⁵ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 730.

³⁶ Cf. *ibíd.*



que «había entrado en el peor desierto del mundo, el desierto de la practicidad y la asepsia, el borbicilio de las aguas minerales, el oasis del peso exacto. ¡Qué cosa!»³⁷.

Además, el escritor vanguardista se quiere separar del patetismo freudiano, de su tristeza depresiva. No le gustaba nada, como tampoco le gustaba la sórdida tristeza del surrealismo. Gómez de la Serna ve las metáforas de sus *Greguerías* en oposición a las metáforas depresivas de Freud³⁸. No obstante, a pesar de la actitud bastante crítica hacia la teoría psicoanalista el lector no puede abandonar la impresión de que en su obra se encuentran incontables referencias, intencionadas o inconscientes, a las ideas freudianas³⁹.

Sin lugar a dudas tampoco se puede pasar por alto el fenómeno de la cosalogía del escritor vanguardista, que constituye uno de los más característicos rasgos de la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna. Está además relacionado con lo siniestro en su obra. El profundo interés e implicación del autor respecto a las cosas es de importancia particular para el tema, debido al animismo y personificación de los objetos. Este interés fácilmente permite relacionarlo con los motivos ominosos tratados por Sigmund Freud en su ensayo *Das Unheimliche*⁴⁰.

El término *cosalogía* con respecto a Gómez de la Serna fue usado por primera vez por Rodolfo Cardona en su libro *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works* de 1957, que contiene un capítulo titulado *Ramón and the world of things*. Ya en 1963, el año de la muerte del escritor madrileño, José Camón Aznar elogió el descubrimiento de las cosas; llamándolo *uno de los mayores logros de esa cabeza genial e independiente*⁴¹. Merece la pena notar que, como indica Harald Wentzlaff-Eggebert, muchos vanguardistas españoles se dejaron inspirar por la idea de las cosas desligadas del hombre, independientes y difíciles de dominar⁴². Ramón Gómez de la Serna afirma: «Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí. Así como hay el protector de animales, yo soy el protector de las cosas»⁴³.

Su empeño de ser el protector de las cosas se muestra no solo en sus declaraciones, sino sobre todo en su obra, donde se tematizan los objetos con una gran sensibilidad y profunda comprensión, expresando la preocupación del escritor por

³⁷ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 69.

³⁸ Cf. Flores, 1998: 9.

³⁹ Cf. el ensayo *El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna*, de María J. Flores, de 1998. Además, se pueden encontrar algunas otras ligeras menciones de Freud, como por ejemplo en el breve cuento *El ocaso del gramófono* cuando el autor español escribe: «Si se hiciese una antología de los insultos que se han dirigido al gramófono, se podría hacer un tomo como esos en que el profesor Freud disecciona y pincha los chistes del mundo». En Gómez de la Serna, 2000: 528.

⁴⁰ Freud escribe: «Tiene un efecto en alto grado ominoso la animación de cosas inanimadas». En Freud, 1975: 245.

⁴¹ Cf. Camón Aznar, 1963: 9.

⁴² Cf. el ensayo *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica*, de Harald Wentzlaff-Eggebert, de 2003.

⁴³ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1111.

su estado de ánimo o destino, admirándolos o personificándolos de modo perspicaz y consciente⁴⁴.

El punto culminante de la fascinación del escritor por las cosas lo constituye el ensayo *Las cosas y el ello*, publicado en 1934, en el que se presenta un cierto tipo de manifiesto, que evoca, sin duda, la obra de Sigmund Freud *El yo y el ello*.

Análogamente al psicoanalista, el autor vanguardista introduce y explica los conceptos de lo subconsciente y de lo inconsciente, del yo, del superyó y del ello. Claramente, todo esto sucede en referencia a las cosas, las cuales «caen en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano»⁴⁵.

Además, Gómez de la Serna llega a ecualizar las cosas con los hombres, diciendo que son *como nosotros*, incluso dotadas de mayor supervivencia, porque, aunque no saben actuar y hablar, no se desgastan nunca⁴⁶. El escritor indica que «somos cosa, cosa blanda, con circulación asesinante, con digestión apurada para poder vivir como seres además de como conjunto de átomos»⁴⁷.

En este punto se evidencia otra coincidencia con la teoría freudiana, porque Gómez de la Serna convierte el sujeto en objeto, pues según él a través de la muerte el hombre pasa a ser un objeto, como lo es un mueble roto y caído⁴⁸. Por consiguiente, aconseja tratar las cosas de otra manera, con la consciencia de que los seres humanos también son objetos, siendo a la vez cosa final y materia *esquirlada*⁴⁹.

Evidentemente, lo que más le importa al escritor es que los hombres comprendan las cosas y a ellos mismos como cosas, porque son los objetos los que les salvan. Primero, abstrayendo a los jóvenes de la convención terrible establecida durante los siglos⁵⁰; después, buscando lo que él llama *la persistencia de la materia neutralizadora en contacto idolátrico*⁵¹, y a la postre el escritor atribuye a las cosas unas características de vital importancia, cuando aclara: «Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela»⁵².

⁴⁴ Cf. numerosos ejemplos en sus novelas, así en el capítulo *El farol* en *El Novelista*: «Los faroles de París están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres, que solo se les puede admirar. Son sobrehumanos [...]»; o numerosas greguerías, por ejemplo: «Hay un señor que pide permiso para llevarse una de las sillas que hacen tertulia alrededor de nuestra mesa... Accedemos siempre con amabilidad, pero otra cosa nos queda dentro... Aquella silla de más era de nuestra familia... Se había sentado allí con nosotros... No tomaba nada, porque no había querido, pero era como nuestra sobrina y nos da pena que nos la quiten». En Gómez de la Serna, 1955: 75.

⁴⁵ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 117.

⁴⁶ Cf. *ibíd.*: 1120.

⁴⁷ Cf. *ibíd.*: 1121.

⁴⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2001: 664.

⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1111.

⁵⁰ Cf. *ibíd.*: 1114.

⁵¹ Cf. *ibíd.*: 1115.

⁵² Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1121.



Aparte de esto, las cosas salvan de la nebulosa, lo que quiere decir, ayudan a salir de la perdición y a anclar la vida, a ordenarla⁵³, e incluso a rescatar de la muerte, porque para salvarse de la muerte hay que fijarse mucho en las cosas ya que gracias a ellas se puede reconstruir⁵⁴. En sus propias palabras: «Yo me siento morir alegremente, y así me preocupo y me fijo en las cosas. Este sentirme morir sin temores ni ideales de lucro inmortal, este sencillito sentirme morir es lo que da esa desverguenza, esa corrupción y ese plante a mis cosas, eso es lo que las desenlaza y las quita gravedad»⁵⁵.

El escritor admite también que la gente resultaría más consternada al observar una cosa simple, por ejemplo una piedra, en movimiento que al ver un dragón⁵⁶. Esta constatación se puede asociar fácilmente a la teoría freudiana de la impresión de lo ominoso. El animismo y la personificación de las cosas son una herramienta literaria de la que el escritor vanguardista hace constante uso. Antonio del Rey Briones sostiene que Gómez de la Serna «viene a indicarnos que los objetos que constituyen nuestro ámbito próximo deben integrarse en nuestra propia vida como una proyección de nosotros mismos y no como algo extraño y artificial»⁵⁷.

Por consiguiente, es necesario discutir en pocas palabras la opinión de Ramón Gómez de la Serna respecto a la relación entre el hombre y las cosas, lo que el autor problematiza diciendo que «solo ahora se va a encarar el hombre con las cosas, ya sin el fetichismo que las encubría o el desdén que las dejaba sin sentido»⁵⁸. Sin embargo, estudiando sus libros se tiene la impresión de que tanto su obra como su vida privada llevan ciertas huellas del fetichismo de las cosas, lo que tematizó entre otros Rafael Cabañas en su libro titulado *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* de 2001⁵⁹.

Se puede afirmar que en la creación del escritor madrileño los objetos poseen una gran influencia sobre la vida de los hombres, participando con mucho gusto incluso en el crimen, como en la novela *¡Rebeca!*, donde, según advierte José Asenjo, las cosas y el crimen se unen con asiduidad⁶⁰, o en otros casos recurriendo a la violencia, comprobando así la imprescindible complicidad de las cosas⁶¹.

En cuanto al estilo de Ramón Gómez de la Serna y su forma de tematización de los objetos merece la pena anotar brevemente su relación con el barroco, que es un rasgo característico de su obra, en opinión del propio autor⁶². Al mismo tiempo,

⁵³ Cf. Asenjo, 1992: 136.

⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna, 2001: 740.

⁵⁵ Cf. Gómez de la Serna, 1955: 13.

⁵⁶ Cf. *ibíd.*

⁵⁷ Cf. Rey Briones, 1992: 81.

⁵⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1112.

⁵⁹ José Asenjo habla del *fetichismo sombreril* del protagonista de la novela *El caballero del hongo gris*, cf. en Asenjo, 1992: 137. Otro ejemplo puede ser el fetichismo macabro del asesino de las mujeres en la novela *El Chalet de las Rosas* tratada en el capítulo 2.4 del presente trabajo.

⁶⁰ Cf. Asenjo, 1992: 204.

⁶¹ Cf. *ibíd.*: 89.

⁶² «¿Que el intento de barroquismo deshace las formas y entreabre los estilos? Pues nada mejor. Esa porosidad es ideal. [...] De ningún modo es decadencia lo barroco, sino deseo de más

se le asocia con la presentación de la apariencia engañosa de las cosas, siendo una cosa distinta de lo que parecen, lo que puede aclarar en un cierto grado la atracción del autor por el barroquismo. Comenta José Asenjo:

Hemos comprobado que afrontar cualquier estudio sobre Gómez de la Serna implica tarde o temprano encontrar a las cosas. En su época, no está de más recordarlo, las cosas son presencias, pero el caso de Ramón significa una hipertrofia de semejante punto de partida, hasta el extremo de reconocer... La curiosa y espléndida imagen circulación asesinanté habrá de entenderse como un homenaje al barroco somos muerte prevista [...] ⁶³.

El barroquismo ramoniano es seguramente una de las características de la singularidad de su obra, destacándose en las novelas de la nebulosa, sobre todo en *El incongruente*, llena de audaces metáforas y de greguerías que muestran estados de ánimo o contribuyen a narrar los acontecimientos ⁶⁴.

EJEMPLOS DE LOS MOTIVOS OMINOSOS EN LA NOVELAS DE LA NEBULOSA

Al analizar las novelas de la nebulosa se nota, en efecto, una fuerte presencia del pensamiento freudiano, como por ejemplo en el conflicto de las pulsiones del amor y de la destrucción. Como constata José Asenjo, el autor iguala criminal y amante, amor y crimen ⁶⁵, y une el erotismo a la muerte ⁶⁶. Lo que todavía une más la estética nebulosa al psicoanálisis es el uso continuo de elementos siniestros, que se ven, con mayor o menor intensidad, en las cuatro novelas de la nebulosa.

Los motivos ominosos destacan por su obviedad y frecuencia en *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947). Estos cinco motivos son la incertidumbre causada por la inesperada aparición del elemento fantástico en la realidad cotidiana, la inseguridad de si un ser es vivo o mecánico (aparente animismo), la existencia del doble, el motivo de los ojos dañados y los sueños.

Así pues, un motivo ominoso a menudo usado por el escritor en las novelas de la nebulosa constituye la incertidumbre causada por la inesperada aparición del elemento fantástico en la realidad cotidiana. Como indica Sigmund Freud, una condición indispensable para provocar el efecto de lo ominoso en la obra literaria es situarlo en la realidad cotidiana. En este caso, el autor incluso puede multiplicar la impresión de lo siniestro por uso de fenómenos casi o totalmente imposibles en

perfección al saltar los límites de la perfección académica o puramente perfecta [...]. No es lo barroco, como se ha dicho, un dualismo entre realismo e idealismo, sino el abrazo de las dos cosas, la amparadora inmersión en los dos conceptos». En Granjel, 1963: 134.

⁶³ Cf. Asenjo, 1992: 313.

⁶⁴ Cf. Granjel, 1963: 204-205.

⁶⁵ Cf. Asenjo, 1992: 213.

⁶⁶ Cf. *ibid.*: 255.



la realidad y así «nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas»⁶⁷.

Tal inseguridad respecto a la probabilidad de los hechos, instalados en una trama real, parece ser una de las principales bases de la novela *El incongruente*. José Camón Aznar define a su protagonista de la siguiente manera: «El que vive asombrado porque a su alrededor vio lo inverosímil, lo que permite una escapada del mundo, al otro lado de sus leyes»⁶⁸.

Ahora bien, una de las aventuras más extrañas del protagonista, llamado Gustavo, es su visita al fotógrafo. Una tarde el hombre se deja retratar y todo parece totalmente normal y previsible, hasta el día en que el protagonista recibe sus imágenes. Entonces, al verlas se queda muy asombrado porque de repente ve que no está solo en la fotografía, sino que a su lado hay una mujer desconocida, sentada al otro extremo del sofá⁶⁹. Ante este fenómeno inquietante el protagonista está muy sorprendido porque a pesar de haber tenido muchas situaciones incongruentes en su vida, nunca le pasó nada sobrenatural. Todas sus aventuras inverosímiles habían tenido siempre una base en la realidad⁷⁰. La impresión ominosa del fenómeno, a primera vista inexplicable, se desvanece al cabo de unos días cuando el fotógrafo mismo le explica que «se usó la misma placa dos veces, con tan rara coincidencia, que resultaron los dos como retratados al mismo tiempo»⁷¹.

Lo extraño de esa aventura se intensifica inesperadamente al cabo de unos capítulos, cuando Gustavo está a punto de casarse con la hija del General, pero al entrar en la iglesia le espera una sorpresa porque «vio a las dos novias vestidas de blanco y no supo cual elegir en el primer momento, pues las dos parecían esperarle. Pero cuál no fue su confusión cuando vio que avanzaban las dos hacia él»⁷².

Aparte de lo absurdo de la situación, el protagonista siente un sentimiento ominoso del *déjà vu*, porque la otra novia, a quien no conoce, le parece ser la mujer de la extraña fotografía. En realidad resulta ser la misma. Sobresaltado por la coincidencia inesperada y difícilmente explicable, Gustavo huye de la iglesia dejando solas a su novia y a su casual doble.

Merece la pena presentar también la aventura del protagonista, tan cómica como extraña, realizada en el cabaret, donde una noche presencia a un artista viejo, que comienza a cantar lo que llama *los dolores de la cabeza del guillotinado*⁷³. Le interrumpe bruscamente un hombre, que pretende haber sido guillotinado y que, sin embargo, sobrevive y enseña a los reunidos sus ominosas e imposibles cicatrices. En este extraño momento al filo de la realidad, una mujer pide a Gustavo que la lleve afuera, argumentando que el supuesto guillotinado es el asesino de su madre y que

⁶⁷ Cf Freud, 1975: 249.

⁶⁸ Cf. Camón Aznar, 1972: 315.

⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 665.

⁷⁰ Cf. *ibíd.*: 666.

⁷¹ Cf. *ibíd.*: 668.

⁷² Cf. *ibíd.*: 724.

⁷³ Cf. *ibíd.*: 742.



la persigue a ella misma. Al final, el propio protagonista evalúa la noche como «una sesión tan de cabaret, en que había habido broma, chicoleros y por fin la canción triste con un final inesperado y de una autenticidad trágica, todos un momento sobre el cadalso, verdadero cadalso, el cadalso de la alegría montmartresa»⁷⁴.

Para concluir, hay que mencionar la quizás más ominosa aventura de Gustavo, basada no solo en la inseguridad respecto al elemento potencial fantástico en la realidad, sino también en el fenómeno siniestro del contacto con el más allá. Así pues, un día el protagonista invita a cenar a su vecina, una viuda atractiva y devota. Para recibir el permiso de su difunto marido para asistir a la cita con el otro hombre, ella consulta al muerto a través del espiritismo. En realidad, usando una mesa de tres patas, le contacta a lo largo de la cena para desvanecer sus dudas morales, pero cuando al fin la mujer le pregunta a su marido si le deja pasar la noche con Gustavo, la mesa reacciona de manera inesperada, comenzando con dar golpes furiosos para después arder y causar un gran incendio en toda la casa. Debido al accidente fatal la viuda muere, lo que el narrador comenta irónicamente diciendo que «el marido había matado a la adúltera. Aun desde la muerte se había cumplido el artículo 438; pero el amante había podido huir»⁷⁵.

Seguramente un ejemplo de igual modo misterioso respecto a la realidad y lo fantástico lo constituye un fragmento de la novela *¡Rebeca!* Un día el protagonista se deshace de un merodeador de modo bastante inquietante: cuando el huésped agobiante se acerca demasiado al armario de gran valor emocional para Luis, el armario donde guarda los objetos-fetiches relacionados con su imaginada mujer perfecta Rebeca, ocurre lo siguiente: «El espía se asomó a aquel batiburrillo en que relucían los papeles de plata de algunos bombones. Entonces Luis en un movimiento rápido y violento cogió la cabeza del espía entre las dos compuertas y apretó con todas sus fuerzas guillotinando el ¡ay! de aquel hombre»⁷⁶.

Este acto sin lugar a dudas sorprende e inquieta al lector. Sin embargo, después de un momento de inseguridad este se da cuenta de que el acontecimiento solo podía ser parte del sueño del protagonista, dominado por su subconsciente⁷⁷.

Un motivo ominoso muy cercano al descrito es la inseguridad que provoca la idea de si un ser es vivo o mecánico. Este fenómeno está relacionado con uno de los más significativos y más característicos rasgos de la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna, que es sin duda la *cosalogía*.

En relación con el animismo en la obra del escritor madrileño se pueden extraer muchos ejemplos de las cosas que causan la sensación de lo siniestro. Un

⁷⁴ Cf. *ibíd.*: 743.

⁷⁵ El artículo 438 del Código Penal de 1870 dictaba: «El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a esta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena». Cf. Gómez de la Serna, 1997: 715.

⁷⁶ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 645.

⁷⁷ Cf. Asenjo, 1992: 206.



objeto especialmente característico en la obra de Gómez de la Serna constituye la muñeca de cera, la cual encarna para el escritor todo lo adorable de una mujer⁷⁸.

Un buen ejemplo de la inseguridad que produce no saber si un ser es vivo o mecánico es el capítulo de la novela *El Incongruente* titulado «El pueblo de las muñecas de cera»⁷⁹. El protagonista, Gustavo, que acaba de adquirir una motocicleta, hace un día una excursión, en la que se producen problemas técnicos con el freno, por lo que el protagonista decide parar. De esta manera llega a un pueblo donde encuentra a un caballero que se le presenta como el intérprete único de la aldea y quien le informa que ha llegado al pueblo de las muñecas de cera. Esta noticia alegra mucho al protagonista, quien comparte la fascinación de Ramón Gómez de la Serna por las muñecas, entendidas por él como encarnación de la mujer ideal. De este modo, Gustavo se deja llevar ante la reina del pueblo, llamada por su guía la mujer más bella del mundo.

Hasta este momento, Gustavo ha percibido la situación como sorprendente y extraña, pero al fin y al cabo explicable, hasta que experimenta un momento de inseguridad cuando la muñeca empieza a hablar. Frente a su gran duda e inquietud, el caballero del pueblo le explica el insólito comportamiento de las muñecas: «Hablan, sí... Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias»⁸⁰.

Aquí el efecto siniestro es evidente, cuando se considera una inseguridad del protagonista ante el dilema de si se trata de autómatas o de seres vivos, pero la duda de Gustavo aumenta aún más en los días siguientes, convirtiéndose en desorientación, cuando, después de haber abandonado el pueblo maravilloso, desesperadamente intenta reencontrarlo, sin éxito, porque este ha desaparecido sin dejar rastro y de modo tan inexplicable como apareció. Al final ni el protagonista ni el lector pueden diferenciar en esta aventura la ilusión de la realidad.

De todos modos, no sorprende que también en la novela tan vacilante entre el sueño y la realidad como *El hombre perdido* se encuentre un ejemplo interesante de la duda de la vivacidad de los seres aparentemente mecánicos. Lo que le sucede al protagonista de la obra es que, al regresar de un entierro, un acontecimiento parece devolverle un sentimiento de la realidad y fatalidad natural de la vida ante huéspedes inesperados: «Tres señores desconocidos como acreedores me esperaban al volver y lo más raro de ellos es que tenían la cabeza vuelta del revés mirando hacia atrás y sentados hacia adelante. ¿Cómo hacían unos hombres de verdad lo que solo podían hacer las cabezas de los muñecos articulados?»⁸¹. Los hombres empiezan a hablar y

⁷⁸ Cf. *ibíd.*: 409. Su simpatía para los maniqués cf. por ejemplo en el breve cuento humorístico *Los gestos de los maniqués*, donde constata: «Prefiero un maniqué a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo». En Gómez de la Serna, 2001: 908-910.

⁷⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 683-692.

⁸⁰ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 689.

⁸¹ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 77.



la duda del hombre perdido sobre si son seres vivos o autómatas no se resuelve, lo que intensifica todavía el efecto fantástico del acontecimiento.

Otro ejemplo de la incertidumbre respecto a un supuesto animismo en la novela *El hombre perdido* constituye el capítulo XLII. Haciendo un breve resumen, el protagonista de la obra es invitado a la cena del señor Oriol, un soltero rico y aburrido. Como punto clave del programa se indica la presencia del ventrílocuo y su dama de cartón. Por su interés en ver cómo los vivos se mezclan a los entes mecánicos⁸², el protagonista decide participar en la fiesta y así puede ver a la señorita de cartón y madera y a su compañero. Solo la mirada de la muñeca le despierta un oscuro presentimiento de que ese juego pudiera ser peligroso e imprevisible. En un momento de la cena su pronóstico se confirma y la muñeca ruidosa arma un escándalo, reprochando, supuestamente en nombre de la antigua novia, al señor Oriol haber roto su vida con su seducción y rechazo. En consecuencia la antigua novia, también presente en la fiesta, se siente tan avergonzada por la muñeca que cae desmayada al suelo.

Además de las muñecas en cera, hay otro caso especial de la animación de las cosas en Ramón Gómez de la Serna⁸³. Un objeto muy característico por la presencia y personificación en su producción literaria es el cristal, sobre todo en forma de espejos⁸⁴ o escaparates⁸⁵. José Asenjo indica que en su obra hay dos principales tipos de cosas: réplicas de seres vivos y cristales⁸⁶, destacando las inquietantes y siniestras cualidades de los últimos: «El cristal influye en los personajes, mas no estamos ante un elemento unívoco. Puede, ciertamente, deprimir en un momento y más tarde hacerse acogedor. No solo modifica la luz, sino que separa y esto equivale frecuentemente a amparo, un peculiar escudo ante los múltiples temores que conocemos»⁸⁷.

Merece la pena reparar en el efecto siniestro que pueden provocar los espejos, lo que se asocia, por su semejanza, al fenómeno del doble. Sobre la función del doble como espejo metafórico, indica Ioana Zlotescu refiriéndose a la quizás más importante novela de Ramón Gómez de la Serna, titulada *El hombre perdido*:

De entre las galerías de las obsesivas presencias de los espejos de verdad o metafóricos en la obra ramoniana, la novela *El hombre perdido* se constituye en el más complejo juego de espejos. Así, el Ramón-escritor se refleja en Goya vampirizándolo, tal como tantas veces lo hizo con sus biografiados más queridos y fraternales, y el Ramón

⁸² Cf. *ibíd.*: 183.

⁸³ Sobre las muñecas, el concepto de Freud y lo siniestro en el arte contemporáneo, cf. Palenzuela, 2009: 75-99.

⁸⁴ Cf. también que el mismo escritor, describiendo su espejo en su autobiografía, lo personifica, en Gómez de la Serna, 1998: 257-259.

⁸⁵ José Asenjo comenta la presencia de los escaparates en «El Chalet de las rosas de modo siguiente: Por número de apariciones de manera que, junto a asesinatos, amores y persecuciones, lo que más ocupa a los personajes es mirar escaparates». En Asenjo, 1992: 321.

⁸⁶ Cf. *ibíd.*: 314.

⁸⁷ Cf. *ibíd.*: 319.



cotidiano se refleja en su doble, esto es, en el vagabundo que no puede trasladar sus aventuras más allá de las dos de la tarde⁸⁸.

Por lo tanto, se puede identificar otra variante de la relación metafórica entre el doble y el espejo, en relación con la aventura de Gustavo en *El Incongruente*. Un día, estando en el cine, Gustavo se sobrecoge viéndose a sí mismo en la pantalla:

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj. [...] Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo⁸⁹.

El uso del cristal como elemento ominoso en las novelas de la nebulosa no se limita al motivo del doble, sino que se da también junto al de los ojos mutilados y al miedo de perderlos. Un ejemplo muy ilustrativo de este aspecto es la novela titulada *La nueva fantasma*, que forma parte del libro *El novelista*, una de las obras más interesantes de Gómez de la Serna, llamada por Luis Granjel su *autoconfesión*⁹⁰, donde el protagonista, llamado Andrés Castilla, muestra su técnica y el proceso de escribir las novelas. En *La nueva fantasma*, su protagonista, llamado Corpus, lleva una vida tranquila hasta una cena en la que conoce a Beatriz, mujer bella y popular, admirada por muchos, y denominada por el narrador la dama de las fiestas, imprescindible en cualquier fiesta notable⁹¹. Hay un detalle inquietante que rompe una historia usual y un poco banal, un ojo de la mujer llama especialmente la atención de Corpus. Ese ojo le parece particularmente extraño, como hecho de cristal. El personaje pide a un amigo su opinión sobre lo que ha observado, y este confirma lo sorprendente y sospechoso del ojo de Beatriz⁹². Desde esa noche Corpus queda profundamente fascinado por la mujer y en especial por su raro ojo, no pudiendo sobreponerse a la duda sobre si aquel es natural o hecho de cristal.

En este caso se nota fácilmente un claro efecto ominoso, compuesto de la inquietante inseguridad del protagonista y del motivo freudiano del ojo dañado, a lo que se le agrega el aspecto de la presunta presencia del cristal, elemento característico en la obra de Ramón Gómez de la Serna.

Al final de la novela, mientras la duda del protagonista continúa aumentando, parece acercarse la solución. Beatriz va inesperadamente al sanatorio para someterse a una operación, pero un día después, cuando Corpus pregunta por ella, se entera de que la mujer murió durante el tratamiento médico. El personaje llega a contactar con una enfermera que, además, le confirma que el ojo era de cristal y se

⁸⁸ Cf. *Prólogo* de Ioana Zlotescu en Gómez de la Serna, 2003: 26.

⁸⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 757.

⁹⁰ Cf. Granjel, 1963: 333.

⁹¹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 449.

⁹² Cf. *ibid.*: 444.



había escapado de su órbita durante la operación: había roto su propia imagen en el espejo de la habitación⁹³. Las dudas del protagonista se desvanecen, dejando la impresión de una experiencia extraña, fantástica, aunque explicable.

Finalmente, como muchos escritores vanguardistas, también Ramón Gómez de la Serna expresaba en su producción literaria su fascinación por el sueño, tema igualmente significativo para el psicoanálisis. Se podrían enumerar muchos ejemplos de las reflexiones del autor madrileño al respecto, basta recordar el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», donde se expresa una fuerte duda ante la insegura separación de la realidad y del sueño⁹⁴. En efecto, se pueden encontrar numerosos ejemplos interesantes, sobre todo en la obra maestra *El hombre perdido*, una novela en que el tema del sueño es objeto de las reflexiones del protagonista, quien constata que hay una conducción secreta entre los sueños y la realidad⁹⁵. Por ejemplo, la mujer a la que iba a abandonar sueña con su partida una noche antes de su viaje. La inquietante experiencia le convence para quedarse.

En el mismo libro se presenta también la idea extraña de visitar a plena consciencia los sueños de otra persona. Así, el protagonista confiesa que «quería entrar en sus sueños pero me repugnaba como ver la anatomía puesta al aire de las autopsias ya sajadas por el bisturí»⁹⁶. A pesar de sus dudas, el hombre perdido consigue entrar en el sueño de su amante, pero una vez dentro se encuentra en una situación muy desagradable, se siente totalmente extraño: «Ver un sueño por dentro es de una desolación monstruosa y descubre el interior ruso de los que no son rusos. El accidente del morir ya está dentro de ese sueño sorprendido»⁹⁷.

El mismo escritor atribuye a los sueños una fuerza psicológica, advirtiendo la extraña impresión de la repetición de un sueño, lo que le preocupa por considerar que debe significar algo nocivo, ser un aviso especial o incluso un recuerdo de otra vida⁹⁸.

FUNCIONES DEL EMPLEO DE LOS MOTIVOS OMINOSOS

Después de haber mostrado la presencia de los motivos ominosos en algunos ejemplos de las novelas de la nebulosa, se presenta de una manera natural la idea de examinar las funciones del uso de lo siniestro en las obras de Ramón Gómez de la Serna. Resulta particularmente interesante la problemática de la función que cumplen los motivos siniestros en sus textos. ¿Con qué intención los usa el autor? ¿Qué efecto intenta lograr?

⁹³ Cf. *ibíd.*: 458.

⁹⁴ Ioana Zlotescu habla incluso de *la nebulosa del dormir*, cf. el *Prólogo* en Gómez de la Serna, 1998: 26.

⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 190.

⁹⁶ Cf. *ibíd.*: 191.

⁹⁷ Cf. *ibíd.*: 192.

⁹⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 124.



Aunque esta temática requiere una investigación compleja y profunda, a continuación se sugieren unos aspectos potenciales tan interesantes como importantes para tal estudio.

Vale la pena reparar en que Sigmund Freud en el ensayo *Lo ominoso* se ocupa de la función literaria de lo siniestro de modo bastante extenso. Aquí el científico destaca en primer lugar que no se puede igualar el uso de un motivo ominoso en la ficción con el efecto análogo en el lector si no se considera el contexto en que fue empleado; siempre hay que atender a las circunstancias necesarias, porque «muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real⁹⁹».

Como ejemplo, muestra que en los cuentos fantásticos los elementos irreales o incongruentes no despiertan un sentimiento especial ni tampoco ominoso, porque son naturales a esa forma literaria y así esperados por el lector, lo que confirma una vez más que para provocar la impresión de lo siniestro en el lector es necesario un momento de inseguridad, un potencial motivo fantástico en la realidad cotidiana presupuesta por el autor¹⁰⁰.

Una condición indispensable para provocar el efecto de lo ominoso en la obra literaria es situar su desarrollo en la realidad cotidiana. En este caso, el autor incluso puede multiplicar la impresión de lo siniestro por uso de fenómenos casi o totalmente imposibles en la realidad y así «nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella»¹⁰¹.

A veces, como nota el psicoanalista, lo que seguramente resulta ominoso para un protagonista no lo es desde el punto de vista del lector, sea porque este no se pone en el lugar del personaje (sino, por ejemplo, de otro) o porque el autor trata al protagonista y su situación con considerable ironía y cierta distancia¹⁰². Ahora bien, es competencia del escritor usar los motivos potencialmente siniestros y también decidir si deben provocar la impresión análoga en sus lectores. Como dice Freud:

[...] el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos¹⁰³.

El autor es entonces capaz de influir libremente en la significación de los motivos empleados para alcanzar efectos diversos. En el ensayo *Lo ominoso* se pre-

⁹⁹ Cf. Freud, 1975: 248.

¹⁰⁰ «[...] para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible», en Freud, 1975: 249.

¹⁰¹ Cf. ibíd.

¹⁰² Cf. ibíd.: 250.

¹⁰³ Cf. ibíd.: 249.



sentan algunas funciones posibles del uso de lo siniestro realizadas por escritores, como, por ejemplo, para provocar el sentimiento cómico o como refuerzo de su significación¹⁰⁴. Sin duda, hay que tener en cuenta que lo ominoso de la ficción es otra cosa diferente a la vivencia personal, por lo que el lector, para apreciar la impresión de lo siniestro, debe ponerse en lugar del protagonista, imaginarse su situación, sus sentimientos y sensaciones. No obstante, independientemente de la intención del autor y de la sensibilidad del lector, a veces lo ominoso se deja sentir fácilmente a través de la lectura. En otros casos exige un momento de reflexión e identificación con el protagonista.

Teniendo el propósito de aclarar las funciones y estudiar los efectos que producen los elementos ominosos usados por Gómez de la Serna en su obra y, más exactamente, en las «novelas de la nebulosa», abordaremos los tres efectos que destacan al analizar los motivos ominosos utilizados por Ramón Gómez de la Serna: el efecto humorístico, el efecto fantástico y el efecto de la ruptura del orden establecido. Estos sin lugar a dudas no son las únicas funciones de lo ominoso en su producción literaria, pero constituyen rasgos muy característicos.

Sin lugar a dudas, la función humorística de lo siniestro en la literatura es bastante compleja y exige una observación más precisa. La presentación humorística, en especial irónica respecto al protagonista o a su situación en una obra, puede deformar en cierto grado la impresión de lo ominoso, haciéndolo menos evidente. Por otro lado, la función cómica de lo siniestro se sirve de la ironía y la parodia, como en el cuento *El hombre de arena*, citado por Freud, donde E.T.A. Hoffmann incluye en la trama una muñeca, Olimpia, que al protagonista le parece una mujer real¹⁰⁵.

No obstante, hay que tener en cuenta que el concepto del humor es muy amplio y complejo y se le puede entender de diferentes maneras. Sigmund Freud se ocupó de su expresión sobre todo en los ensayos *El chiste y su relación con el inconsciente* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*), de 1905, y *El humor*, de 1927. El científico vienés relaciona el humor con el principio del placer, que constituye la razón central de la actuación del ello, aclarando su interdependencia del siguiente modo: «El conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico»¹⁰⁶.

Ahora bien, la ganancia del placer se debe al ahorro del gasto intelectual, de la energía psíquica, lo que puede ser realizado por el humor; es decir, la esencia del humor consiste en el ahorro de los posibles arrebatos pasionales o emociones causadas por una situación, reemplazándolos por las actividades humorísticas¹⁰⁷. Un ejemplo de la función liberadora del humor lo menciona Begoña Carbelo Baquero:

¹⁰⁴ Cf. Freud, 1975: 246.

¹⁰⁵ Cf. *ibíd.*: 227.

¹⁰⁶ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 296.

¹⁰⁷ Cf. *ibíd.*: 384.



[...] existe un tipo de energía creada y utilizada para reprimir pensamientos sexuales u hostiles según las normas que nos impone la sociedad; el contar chistes o gastar bromas serviría como válvula de escape para esos sentimientos prohibidos u otros tipos de inhibiciones. Cuando se cuentan chistes, la energía destinada a reprimir pensamientos y sentimientos sexuales agresivos se libera en forma de risa y esto produce placer¹⁰⁸.

Según Freud, una función particularmente importante del humor consiste en ser un mecanismo de defensa contra el «displacer», el rechazo a la realidad y al sufrimiento, lo que demuestra la invencibilidad del yo respecto al mundo real. Además, la teoría aclara esta actitud por la intervención del superyó, que en una situación difícil o desagradable aparece para proteger al yo contra el «displacer», se sirve del humor para dejarle ahorrar la energía que en caso de una reacción gastaría, descargando así la risa¹⁰⁹.

Así que los sentimientos y reacciones ahorrados, como, por ejemplo, la compasión o la rabia, encuentran su escape en el humor, transformando el peligro del «displacer» en placer alcanzado y real. Freud subraya que también es posible —si bien más raro y característico sobre todo para el arte— usar para ese propósito las impresiones de asco o espanto¹¹⁰. Lo que confirma otra vez el posible efecto humorístico de lo ominoso. Aparte de esto, el científico austriaco indica, en palabras de Fischer, que el chiste debe sacar algo escondido u oculto¹¹¹, lo que constituye otra analogía con lo siniestro. Cuando se recuerda la definición de lo ominoso de Schelling citada por Freud en su ensayo, se destaca que «se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz»¹¹². A la postre se pueden mencionar unos ejemplos de las formas humorísticas enumeradas por el psicoanalista, entre las cuales cuentan la caricatura, la exageración, la parodia y todos los métodos para crear el absurdo y transformar la tensión psíquica en placer¹¹³.

Volviendo al analizar el efecto humorístico de lo ominoso en la obra de Ramón Gómez de la Serna, antes de nada hay que tener presente que el propio escritor se consideraba un humorista, como confirma en muchos pasajes de su *Automoribundia*. Así, se define como *un humorista macabro que practica el circo y posee los cementerios*¹¹⁴. La cuestión del humor en su obra se puede resumir en las siguientes palabras:

¹⁰⁸ Cf. Carbelo Baquero, 2006: 28-29.

¹⁰⁹ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 385-387. Se nota que el mecanismo paternal de protección a los hijos por una aparente reducción de factores del sufrimiento para minimizar el «displacer» se refiere a la función y el origen paternal del superyó en relación con el yo.

¹¹⁰ Cf. Freud, 1975a: 116.

¹¹¹ Cf. Freud, 1975a: 15.

¹¹² Cf. Freud, 1975b: 224.

¹¹³ Cf. Freud, 1975a: 180.

¹¹⁴ Cf. Gómez de la Serna, 1998: 739.



La actitud más cierta ante la efimeridad de la *vida* es el *humor*. Es el deber racional más indispensable y en su alcachofa de trivialidades, mezclada de gravedades, se descansa con plenitud. Se sobrepasa gracias al humor esa actitud en que sólo se es profesional del vivir, en toda la sumisión que presenta ese profesionalismo [...]. El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolverse todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va¹¹⁵.

Con toda seguridad la obra particularmente importante en el campo del humorismo es la novela *El Incongruente*. Un exquisito ejemplo de la conexión entre el humorismo y lo ominoso se ve en las aventuras extrañas de Gustavo analizadas con anterioridad, como su visita al fotógrafo, su encuentro con las dos novias en la iglesia o la noche en el cabaret. Una culminación parece ser la cena con la viuda, durante la cual lo siniestro se mezcla perfectamente con lo absurdo.

Análogamente al caso del humorismo, el concepto de lo fantástico en literatura es muy amplio y complejo, por lo que hay que trazar brevemente los límites de este fenómeno. Así pues, según David Roas lo puro fantástico tiene mucho en común con lo ominoso, tratándose en ambos casos de «la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, donde lo fantástico provoca y refleja la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo y [...] lo irreal pasa a ser concebido como real y lo real como posible irrealidad»¹¹⁶. Por consiguiente, los críticos señalan que generalmente la presencia de un fenómeno sobrenatural es condición necesaria para provocar un efecto fantástico en la literatura; hay que romper las leyes del mundo real, las reglas físicas de nuestra realidad. Análogamente a la opinión de Freud citada anteriormente, para crear una historia fantástica se necesita un mundo similar al mundo del lector, dirigido por las reglas bien conocidas y naturales, lo que el autor rompe inesperadamente despertando en los lectores un momento de inseguridad frente a su concepción del mundo real¹¹⁷.

Ahora bien, considerando esta breve explicación se puede suponer que a veces Ramón Gómez de la Serna usa los motivos ominosos en su obra con el objeto de provocar en sus lectores la pura impresión, digámoslo con Tzvetan Todorov, de «lo fantástico extraño», para causar en ellos un momento de inseguridad ante la realidad, ofreciendo en la mayoría de los casos, sin embargo, una explicación más o menos probable. Aun así, Gómez de la Serna descubre siempre lo anómalo y lo inquietante en lo real¹¹⁸.

¹¹⁵ Cf. el ensayo de Ramón Gómez de la Serna titulado *Gravedad e importancia del humorismo*, de 1928. Cf. también siguiente definición: «El humorismo es una actitud frente a la vida, para comprender, para no envanecerse demasiado, para echar la sensibilidad por fuera en vez de tenerla solo por dentro». En Gómez de la Serna, 1998: 739.

¹¹⁶ Cf. Roas, 2001: 9.

¹¹⁷ Cf. *ibíd.*: 7-8.

¹¹⁸ Cf. Serrano Vázquez, 1991: 222.



Un ejemplo muy ilustrativo de la función fantástica de lo siniestro en las novelas de la nebulosa es la novela *La nueva fantasma*, que forma parte de *El novelista*. Toda la aventura del protagonista con Beatriz se basa en la incertidumbre: su ojo constituye un misterio que solo resuelve la muerte del personaje, desvelada al final de la narración. Otro ejemplo no menos destacado es la aventura de Gustavo en el pueblo de las muñecas de cera, donde el efecto fantástico es evidente y donde la presencia siniestra se expresa en el dilema de si se trata de autómatas o de seres vivos.

Pasando a la tercera de las funciones posibles, debemos recordar que es conocida la percepción de la ruptura del orden establecido como una característica del movimiento surrealista, con su voluntad de liberación y su deseo de superar restricciones sociales y morales. Como indica Susanne Klengel, se suele relacionar a esa corriente con una profunda afición por la revuelta, la polémica y el escándalo¹¹⁹. Si bien Ramón Gómez de la Serna no perteneció al movimiento surrealista, hay que subrayar su fuerte oposición a las leyes sociales y morales. Como constata José Camón Aznar: «Nada hay más revolucionario que los libros de Ramón, en relación con el orden natural. Lo transgrede en todas sus imágenes, lo rectifica con fundamentales razones poéticas»¹²⁰.

Gómez de la Serna, creador de su propio *ismo*, fue sin duda un rupturista obsesionado por lo nuevo y un destructor de lo antiguo¹²¹. Con toda seguridad, entre las numerosas obras del escritor madrileño, sus novelas de la nebulosa muestran de manera más clara su actitud rebelde.

En su novela más surrealista, *¡Rebeca!*, el protagonista, Luis claramente rechaza el orden social, sus reglas y las autoridades. Como señala María José Flores, Luis es un antihéroe, un hombre inadaptado y marginal, sin ningún respeto por los valores importantes para la sociedad: la familia, el trabajo o el dinero¹²². También el protagonista de la novela titulada *El hombre perdido* es un personaje cuyo comportamiento recuerda en alto grado la irracionalidad y absurdidad surrealista¹²³ y a quien el mismo escritor caracteriza de modo siguiente: «No cree en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas y quien se opone al mundo idiota y falaz»¹²⁴.

Por consiguiente, no sorprende que en algunas novelas del autor español, sus protagonistas y los acontecimientos resulten incompatibles con sus contemporáneas reglas sociales y morales, generalmente aceptadas y seguidas, cuyo efecto parece incluso chocante. A veces, Gómez de la Serna asombra a los lectores por sus ideas absurdas e inesperadas, que rompen con el orden establecido, la moralidad y la jerarquía social. Especialmente interesante es que el escritor vanguardista produce

¹¹⁹ Cf. Klengel, 1992: 217.

¹²⁰ Cf. Camón Aznar, 1972: 65.

¹²¹ Cf. Serrano Vázquez, 1991: 13.

¹²² Cf. Flores, 1998: 6.

¹²³ Cf. Gonzalez-Gerth, 1986: 146-147.

¹²⁴ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 14.

este efecto de choque, que violenta las leyes de la realidad social, con ayuda de los motivos siniestros.

Ramón Gómez de la Serna presenta al lector un mundo *normal* en el que introduce inquietantes elementos, inverosímiles, imprevistos. En las novelas de la nebulosa utiliza la técnica de la impresión de lo siniestro, ese momento de inseguridad que se produce al percibir la inesperada metamorfosis de lo familiar y cotidiano en otra cosa. Sin duda, conoció el pensamiento de Sigmund Freud, *Das Unheimliche* y otros escritos, y con ello la inquietante extrañeza que surge cuando aparece la duda de si algo está vivo o muerto, si es real o artificial, natural o mecánico. Conoció en este sentido también el motivo del doble, el efecto turbador de unos ojos mutilados, la persistente presencia de los sueños. Todo, no obstante, lo convirtió en seguida en señal de su singularísimo universo.

Recibido: mayo de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENJO, José (1992): *Ramón y el arte de matar*. Granada: La General.
- BRADBURY, Malcolm (1978): *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Hassocks Sussex: Harvester Press.
- CABAÑAS, Rafael (2001): *El Fetichismo y la perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARDONA, Rodolfo (1957): *Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works*. New York: E. Torres.
- CHARPENTIER SAITZ, Herlina (1990): *Las novelles de Ramón Gómez de la Serna*. London: Tamesis.
- FREUD, Sigmund (1996): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1947): *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1975a): *Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 215-253.
- (1975b): *Obras completas. Volumen VIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 15-180.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1955): *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar.
- (1962): *El hombre perdido*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1997): *Obras completas IX: Novelismo I*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Ignacio Soldevila. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1998): *Obras completas XX: Escritos autobiográficos I*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2000): *Obras completas XI: Novelismo III*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Francisco Nieva. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2002): *Obras completas XIII: Novelismo v. Teatro*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogos de Ana Rodríguez-Fischer y Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



- (2003): *Obras completas XII: Novelismo IV*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2005): *Obras completas XVI: Ensayos / Retratos y biografías I. Teatro*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Fernando Rodríguez Lafuente. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1986): *A labyrinth of imagery. Ramón Gómez de la Serna's novelas de la nebulosa*, London: Tamesis.
- GRANJEL, Luis (1963): *Retrato de Ramón*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- KLENGEL, Susanne (1994): *Amerika-Diskurse der Surrealisten*. Stuttgart: Metzler.
- KNAPP, Hanna (2008): *Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (1996): *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1972): *Prólogo*. En *El Incongruente*. Barcelona: Picazo.
- NORA, Eugenio de (1979): *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1967): *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Colección El Arquero.
- PALENZUELA, Nilo (2009): «Transgresiones: De Bellmer y Zürn a Boltanski y Messenger», en *Apariciones y desapariciones. Arte, literatura, pensamiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 75-99.
- REY BRIONES, Antonio (1992): *La novela de Ramón*. Madrid: Verbum.
- ROAS, David (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005): *Prólogo*. En *El Novelista*. Madrid: Espasa Calpe.
- SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen (1991): *El humor en las Greguerías de Ramón*. Valladolid: Recursos Lingüísticos.
- SPECTOR, Jack (1973): *Freud und die Ästhetik*. München: Kindler.
- TRÍAS, Eugenio (1988): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ed. Ariel.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- CARBELO BAQUERO, Begoña: Estudio del sentido del humor: validación de un instrumento para medir el sentido del humor, análisis del cuestionario y su relación con el estrés. Universidad de Alcalá, 2006. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/438/TESIS_SegundaP.pdf?sequence=3 (consulta: 13.07.2014).
- FLORES, María José: *El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna*. En: *Associazione ispanisti italiani; Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, 149-162. Roma, Bulzoni, 1998. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_147.pdf (consulta 17.11.2013).
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel: *El vanguardismo de El Rastro. El ramonismo como foco de influencia*, *Boletín RAMÓN* núm. 5, 56-61. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserne.net/BR5-PDF.PDF> (consulta: 13.07.2014).
- GRAY, Richard: Lecture Notes: Freud, The Uncanny (1919). Disponible en: <http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html> (consulta: 04.05.2014).



- PRESTIGIACOMO, Carla: *Sogno e nebulosa* in *El hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es> (consulta: 04.05.2014).
- RICHMOND, Carolyn: Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es> (consulta: 08.07.2015).
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica*. Friedrich-Schiller-Universität, Jena, 2003. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/wentzlaff.html> (consulta: 13.07.2014).

